

Le cinéma du pays de la neige devient pluriculturel¹

par
Daniel CHARTIER

Depuis les années 1960, le cinéma québécois occupe, au sein du champ culturel, une place déterminante, à la confluence de plusieurs paramètres ; il s'est notamment ouvert aux courants du pluralisme culturel et de la redéfinition de l'identité. Les œuvres contemporaines ont cessé de représenter « l'autre » sous la figure de l'Anglais dominateur et mesquin pour plutôt introduire des personnages variés (juifs, palestiniens, norvégiens, français, allemands) qui s'inscrivent dans une représentation d'un métissage culturel qui permet d'ouvrir de nouvelles pistes d'interprétation. Parmi les symboles unificateurs et distinctifs de ces films, on note l'utilisation esthétique de l'hiver et de la neige, qui apparaît tour à tour, selon les époques, comme une différence vis-à-vis la France (dans les années 1960), puis comme un symbole identitaire, hors des courants nationalistes, qui unit les personnages nés au pays aux personnages immigrants (dans les années 1990). L'objectif de cet article est d'examiner comment les œuvres

¹ Cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche sur « La constitution et la réception d'un imaginaire nordique comparé dans la littérature québécoise », financé par le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC), le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et l'Université du Québec à Montréal. Il est rendu possible grâce à des recherches menées au sein du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord. Cet article est une version modifiée d'une conférence prononcée lors du colloque *La Journée de la francophonie* à l'Université de Copenhague (Danemark), le vendredi 19 mars 2004.

marquantes du cinéma québécois contemporain peuvent se comprendre dans une perspective pluriculturelle et de voir comment certains symboles identitaires liés à la nordicité en ont modifié l'interprétation et le contexte d'insertion.

Cette analyse s'inscrit dans un cadre méthodologique qui vise à réexaminer l'histoire contemporaine du Québec selon deux perspectives complémentaires. La première vise à rendre compte, notamment en études littéraires, du pluralisme fondateur de la culture québécoise ; la seconde tend à établir des liens entre les différentes cultures du Nord, c'est-à-dire, dans le cas du Québec, à le comprendre non plus seulement comme une culture nord-américaine et de langue française, mais aussi comme une culture nordique contemporaine. À cet égard, le Nord est défini en fonction de paramètres esthétiques et intertextuels qui conduisent à un certain détachement des référents purement géographiques au profit d'une démarche comparatiste culturelle qui vise à valider les conditions qui puissent permettre de définir, reconnaître et construire une œuvre et une culture du Nord. Ces conditions touchent tant aux notions d'isolement, de souffrance et de solidarité qu'à des figures récurrentes (l'explorateur, le chasseur, le missionnaire, l'Inuit, le viking) et des éléments narratifs (l'impossibilité de l'inaction, l'intertextualité) et esthétiques (l'opposition des luminosités, l'insistance sur le noir, le gris, les pastels bleus, roses et violets, l'économie et la pureté des formes). L'une des particularités du Nord fait qu'il se construit comme un système discursif, intertextuel et interculturel qui traverse les différentes énonciations, tant dans l'histoire – du mythe de Thulé à l'ère contemporaine – que dans les genres qui le convoquent (relations d'exploration, romans, poésie, cinéma, arts visuels, publicité, graphisme, etc.). Au sein de l'ensemble de ces discours, les œuvres cinématographiques occupent une place à part, puisqu'elles apparaissent comme un lieu de convergence identitaire et esthétique, jouant tant sur la narration que l'esthétique visuelle, tant sur les codes de la culture restreinte que de la culture populaire.

Dès les véritables débuts du cinéma québécois, dans les années 1960, les œuvres cinématographiques laissent une grande place aux problématiques de l'hiver et de la nordicité, qu'elles allient à des personnages multiethniques ou immigrés qui jouent un rôle déterminant dans la constitution d'un nouveau discours identitaire. Le discours sur le Nord arrive ainsi à établir un lien entre deux paradigmes identitaires qui s'opposent pourtant fondamentalement au Québec : le paradigme « canadien » ou « canadien-français » d'avant la Révolution tranquille de 1960 et le paradigme « québécois » alors en émergence, fait de revendications culturelles et politiques autonomistes et sociales. Le premier discours convoque certes l'hiver et la nordicité, mais dans un contexte traditionaliste, alors que le second y voit une expérience identitaire qui distingue (pour le domaine

francophone) de la France et qui rassemble (pour le Québec) les différents apports interculturels de la société.

Le pluriculturalisme fondateur de la culture québécoise

La culture et l'identité québécoises de la fin du XX^e siècle sont fortement caractérisées par une prise de conscience de leur pluralisme culturel. En littérature, cette dernière se manifeste par l'émergence, à partir du début des années 1980, d'un courant littéraire marqué par les problématiques de l'exil, de la migration et de l'identitaire. Le poète québécois d'origine haïtienne Robert Berrouët-Oriol a nommé ce courant littéraire « les écritures migrantes » (Berrouët-Oriol 1986/1987, p. 20). Ce mouvement, qui reprend et travaille les thématiques de l'identité, de la mémoire, de l'altérité, de la culture immigrée et de l'hybride, est apparu à la confluence de plusieurs phénomènes intellectuels et sociaux, dont l'influence du postmodernisme, des changements aux lois de l'immigration, la prise en compte de la nécessité démographique de l'immigration pour le maintien de la vitalité du Québec et finalement l'émergence d'une définition civique de la citoyenneté québécoise.

Ces phénomènes ont été considérés comme un déplacement fondamental des paradigmes de l'identité et de la vie culturelle au Québec, qui ont conduit à la nécessité d'un réexamen de toute l'histoire, en portant une grande attention aux notions de frontières et de marges, lesquelles définissent de manière particulièrement sensible, notamment dans les cas américains (Chartier 2001, pp. 169-177), les limites du territoire culturel national. Si le phénomène de la fin du XX^e siècle a surpris les critiques, ce n'est pourtant pas parce que celui de l'immigration est nouveau dans la culture du Québec. Un bon nombre des grands auteurs et artistes québécois sont nés à l'étranger, dont Louis Hémon, Marie Le Franc, Naim Kattan et Émile Ollivier. Pour la littérature, la publication du *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec* (2003) a permis la recension de plus de 600 écrivains qui ont émigré au Québec au cours des deux derniers siècles. L'étude parallèle de la démographie nous apprend que la régularité du flux migratoire caractérise l'immigration au Québec depuis le début du XIX^e siècle, à la différence des mouvements migratoires au Canada ou aux États-Unis, qui connaissent des variations significatives selon les décennies. Cependant, on remarque que les changements apportés à la loi canadienne sur l'immigration à la fin des années 1960 commencent à faire sentir leurs effets au début des années 1980 : s'amorce alors une plus grande diversification des pays de naissance des immigrants. Ce qui change, donc, n'est pas tant le nombre d'immigrants que la variété de leur provenance, ce qui a une incidence déterminante sur la conception et l'élargissement des paramètres culturels. Cependant, l'apparition d'un

nouveau rapport à l'immigrant apparaît représenté plus tôt au cinéma que dans la littérature.

Le Nord comme symbole identitaire

Dans ce contexte, les caractéristiques nordiques du Québec ont pu jouer un rôle esthétique et identitaire particulier, par lequel on pouvait associer les immigrants, notamment parce que ces caractéristiques sont moins chargées politiquement et historiquement que les symboles nationalistes alors en vogue. De manière méthodologique, notons, concernant la nordicité et l'hivernité aux fins de cette analyse, et de celles que nous menons sur l'imaginaire, que le Nord est d'abord défini comme un discours pluriculturel et variable dans le temps. Ainsi, ce qui est en jeu couvre non seulement la volonté de comprendre la construction du Nord comme un espace mythique et un système discursif inventés et travaillés par les cultures du Sud, mais aussi la nécessité d'articuler à ce discours celui des cultures autochtones et inuit, lesquelles commencent à peine à prendre la parole et à déterminer leur espace culturel. De plus, le mélange d'aspects populaires et d'apports de la culture restreinte ajoute à cette problématique sans empêcher la cristallisation de grands thèmes et figures transcendants qui parcourent différentes énonciations, et qui fondent les prémisses sur lesquelles se basent autant les discours scientifiques et fictionnels que documentaires sur le Nord. Ainsi, le Nord est d'abord et avant tout compris comme un discours culturel appliqué par convention à un territoire donné dont l'épaisseur mythique et discursive dépasse largement les descriptions géographiques, et dont les frontières varient selon les époques. Pour le Québec, l'inscription dans cette réflexion rend possible l'ouverture d'axes de comparaisons jusqu'ici inexploités (notamment avec les cultures scandinaves et les représentations autochtones) qui permettent non seulement de mieux saisir les particularités de figures et de courants fondateurs (le coureur des bois, le régionalisme, le thème de l'hiver, les rapports avec les Autochtones), mais aussi d'ajouter à sa définition nord-américaine de langue française celle de culture nordique contemporaine, à la fois dans sa dimension populaire (films, légendes, etc.) et restreinte (poésie, art visuel, etc.), tout en s'appuyant sur des symboles d'identification et de convergence qui peuvent facilement tenir compte du pluriculturalisme.

Le Nord au cinéma

Sous l'influence des politiques de l'Office national du film du Canada, qui vise dès sa fondation à documenter le pays et à l'illustrer, de nombreux films des années 1940 et 1950 s'intéressent à la dimension nordique du Canada et du Québec, dans une perspective surtout descriptive et folklorique : des scènes de chantiers de bûcherons aux Inuits, des patinoires

d'hiver aux grands espaces blancs, les cinéastes reprennent alors les éléments exotiques associés aux territoires canadiens et québécois pour les donner en images. À partir des années 1960 toutefois, sous l'influence de jeunes cinéastes qui forment le courant du « cinéma direct » (Marsolais 1974 [1997]) au Québec, le Nord et l'hivernité deviennent des marqueurs identitaires qui permettent de distinguer le nouveau cinéma québécois de la Nouvelle vague française. Le critique français Dominique Noguez écrit que

la neige et l'hiver ont été comme les sujets éponymes du cinéma québécois [de la Révolution tranquille], le pensum imposé aux débutants, le tribut qu'ils ont dû payer aux Minotaures de la production pour filmer en liberté – bref, l'occasion de vrais commencements. (Noguez 2000, p. 34)

Pendant une vingtaine d'années, un corpus important de films évoque ainsi l'hivernité, qui se confond parfois avec la « québécité » : il arrive que la neige, la glace et le froid signifient dans les œuvres un attachement au pays qui métaphorise tant le nationalisme, la solitude que l'ouverture du territoire. Des films comme *Le chat dans le sac* (1964) de Gilles Groulx, *La vie heureuse de Léopold Z.* (1965) de Gilles Carle, *Entre la mer et l'eau douce* (1967) de Michel Brault, *Quelques arpents de neige* (1972) de Denis Héroux, *Kamouraska* (1973) de Claude Jutra et surtout, le grand chef-d'œuvre du cinéma québécois, *Mon oncle Antoine* (1979) de Claude Jutra, esthétisent le monde de l'hiver et en font l'un des symboles puissants de l'attachement au pays.

À cette production succède dans les années 1990 des œuvres d'une nouvelle génération de cinéastes qui revisitent le Nord en en provoquant un déplacement de l'usage et des thématiques. Ces films, sous l'influence du pluriculturalisme, joignent souvent l'hivernité aux questionnements identitaires de la migration. Aussi, désormais les territoires nordiques ne sont plus toujours hivernaux : ils représentent des villages éloignés, comme dans *La grande séduction* (2003) de Jean-François Pouliot, des villes où peut se déployer un « réalisme magique », comme dans *La turbulence des fluides* (2002), servent à proposer une relecture historique en fonction des Autochtones, comme dans *Windigo* (1994) de Daniel Berthoino, ouvrent des rapprochements vers une esthétique scandinave, comme c'est le cas de *Maelström* (2000) de Denis Villeneuve, servent de pivot identitaire et poétique qui permet de raconter le drame des immigrants et de la déportation, comme dans *L'ange de goudron* (2001) de Denis Chouinard, ou encore se veulent une fascinante exploration des sources de la mémoire personnelle et collective, aux confluences de l'héritage français, amérindien et immigrant, comme dans *Mémoires affectives* (2004) de Francis Leclerc. Dans certaines œuvres, le rapprochement du symbolisme hivernal et du caractère multiethnique des personnages dé-

bouche sur une réévaluation des symboles identitaires qui parcourent et façonnent la culture du Québec.

Personnages immigrants dans le cinéma québécois

Au-delà de la présence traditionnelle de personnages anglais, irlandais et écossais, qui inscrivent une forme négative d'opposition économique et politique envers les Canadiens français, on trouve dès les premières grandes œuvres de la cinématographie québécoise des personnages étrangers qui s'insèrent dans les récits filmiques. Il ne faut donc pas attendre le postmodernisme et l'esthétique des écritures migrantes de la fin du XX^e siècle pour trouver les premières évocations du pluralisme, lequel sert parfois d'élément de rupture qui provoque un questionnement identitaire et nationaliste.

Par exemple, le film *Le chat dans le sac* de Gilles Groulx, réalisé en 1964, permet d'évoquer, sous fond de neige, la dissolution d'un couple formé d'une jeune fille juive de langue anglaise et d'un Québécois, qui fondent leurs aspirations sociales et collectives avec leur amour. Dans ce premier extrait, l'hiver sert de toile de fond qui unit les deux personnages et leur permet de se présenter en parallèle.

**Vous êtes en 1964, à Montréal.
L'hiver, exceptionnellement
doux, jette une lumière grise
dans la ville où Claude et Barbara
vivent les derniers jours
de leur intimité.**

Illustration 1

Gilles Groulx, *Le chat dans le sac*, 1964

Le film s'ouvre d'ailleurs (illustration 1) sur une vignette qui insiste sur la saison (l'hiver), la « lumière grise » du Nord pour représenter la dissolution du couple. Lorsqu'il est évoqué, le Nord se rattache essentiellement au personnage canadien-français, puisque pour Barbara, le Labrador et l'Ungava font office d'objet exotique dans une quête vers l'ailleurs (illustration 2).



Illustration 2

Gilles Groulx, *Le chat dans le sac*, 1964

Au fil du film, l'espoir d'union des deux personnages apparaît illusoire. Du fond de sa retraite, Claude finit par se convaincre que leur désunion était finalement inscrite dans l'histoire : « Au fond, l'attachement que j'avais pour Barbara n'était que le symbole d'une transition. » La femme dont il rêve, et qui reste évanescence tout au long du film, devrait toutefois être issue de la glace, de la neige et de la simplicité des paysages : « Il m'arrive d'imaginer la présence de personnes dont la présence ici n'est pas incompatible avec le contexte. » Cette nouvelle présence issue du territoire est représentée sous la forme d'une patineuse lointaine, perdue dans l'immensité blanche de l'« ici » (illustration 3).



Illustration 3

Gilles Groulx, *Le chat dans le sac*, 1964

Le film de Groulx n'est pas seul à illustrer, par un rapport à l'hivernité, la volonté de recentrement sur le pays. On sait que, parmi les grands symboles de la Révolution tranquille, la chanson « Mon pays » de Gilles Vigneault nous est parvenue comme l'hymne national officieux du Québec. Cette chanson, marquée par la thématique de la solitude, de la neige et du froid, témoigne aussi d'un fort mouvement d'ouverture et d'altérité :

Ma maison c'est votre maison
Entre mes quatre murs de glace
Je mets mon temps et mon espace
A préparer le feu, la place
Pour les humains de l'horizon
Et les humains sont de ma race

Cette œuvre de Vigneault a d'abord eu partie liée avec le cinéma. On retrouve dans les archives de l'Office national du film l'origine de cette chanson dans un film d'Arthur Lamothe intitulé *La neige a fondu sur la Manicouagan* (1965), qui se déroule sur le chantier du premier grand monument de la Révolution tranquille, le barrage hydroélectrique de Manic 5 dans le Moyen Nord québécois. Gilles Vigneault aurait écrit cette chanson pour clore le film, dans un contexte qui s'inspire de la difficile intégration

dans un pays de neige, de froid et de solitude. La chanson commence en effet au moment où une femme, qui vit avec son mari dans les chantiers du Nord, n'en peut plus de l'isolement et décide de quitter son mari pour partir vers un Sud plus clément. Toutefois, au moment de l'arrivée de l'avion qui devait l'emporter, elle décide plutôt de rester à la Manicouagan : en soi, le regard de cette femme se veut l'image d'une résignation forte, quoique inquiète (illustration 4), qui représente tant la volonté de vivre dans un pays de neige que celle d'y accueillir ceux qui l'acceptent : la nordicité devient alors un symbole d'intégration et d'appartenance.



Illustration 4

Arthur Lamothe, *La neige a fondu sur la Manicouagan*, 1965

En somme, le cinéma de cette période se caractérise, par son utilisation esthétique de la nordicité, ainsi que par l'amorce de son pluralisme culturel, par une volonté d'attachement et d'appartenance.

La redéfinition de l'identité et la recherche de nouveaux symboles

A partir des années 1980 et 1990, le cinéma québécois revient à une utilisation de l'hivernité et de la nordicité, mais cette fois à la lumière des engagements identitaires postmodernes, qui remettent en question tant l'aspect

linéaire de l'histoire, que la définition de la citoyenneté. Après le grand mouvement nationaliste des années 1970 et 1980, le Nord réapparaît ainsi comme un symbole identitaire neutre qui permet de manifester, même pour des immigrants qui ne partagent pas les convictions politiques nationalistes de la majorité francophone, un véritable attachement au pays. Tour à tour, une série de documentaires et de films de fiction présentent alors des personnages pluriculturels, immigrés ou étrangers dans une perspective communautaire : il s'agit alors de revoir l'histoire pour faire une place aux immigrants, principalement chinois, noirs, nord-africains et italiens.

Ce mouvement se veut parfois un retour sur les propositions esthétiques des années antérieures. Par exemple, le documentaire *Tropique Nord* (1994) réalisé par Jean-Daniel Lafond vise une réécriture de l'histoire du Québec en tentant de donner une place aux Noirs. Ce réexamen historique n'exclut pas les dénonciations et, à la manière du film *Le chat dans le sac* trente ans plus tôt, le film établit le portrait socio-économique défavorable, cette fois des Noirs au Québec.

Au-delà de l'aspect politique se manifeste aussi un jeu esthétique sur le fait d'être Noir en pays blanc, jeu que reprendra en 1999 l'écrivain d'origine haïtienne Eddy Garnier avec son roman *Vivre au noir en pays blanc* (Garnier 1999). La narratrice de *Tropique Nord* ouvre ainsi le film :

Je sais que la première tempête de neige s'est abattue au cours de la nuit sur Montréal. Depuis que je suis au Québec, c'est le même rêve qui me réveille, au matin de chaque hiver. C'est la même peur qui revient. Mon corps est devenu trop noir dans la ville trop blanche. Comme si l'hiver, qui fait le Québécois, faisait d'abord la différence. On te voit Noir. Tu te vois Noir.

Le discours pluriculturel devient complexe quand le rôle du personnage immigré s'inscrit à la fois dans une détermination historique, culturelle et sociale. Par exemple, le documentaire *L'arbre qui dort rêve à ses racines* (1992) de Michka Saal se propose, dans la période contemporaine, d'interroger les discours sur l'immigration à partir du point de vue des écrivains. Le film analyse ainsi la place des femmes immigrées au Québec, et prend le pari de défendre l'interculture dans ce qu'elle a de plus particulier : une cinéaste d'origine juive parle de son amitié pour une écrivaine d'origine arabe – à Montréal, elles peuvent réfléchir sur le racisme politique et religieux qui les oppose dans leurs pays d'origine, tout en confiant à la caméra leur profonde amitié. Ici encore, le cinéma s'appuie sur l'hivernité pour illustrer l'ancrage du personnage au Québec ; cette hivernité est à la fois réaliste et référentielle, puisque le film évoque une tradition filmique locale dans laquelle la cinéaste s'inscrit, tout en faisant usage de scènes hivernales pour évoquer des rapports de solidarité.

L'hivernité comme symbole identitaire

Si, dans les années 1960 et 1970, les personnages immigrés s'intégraient dans des films où ils signifiaient l'exception, quelques œuvres des années 1980 et 1990 se définissent volontiers dans un contexte communautaire, qui ne fait référence qu'à un groupe immigré ou ethno-culturel. Dans cette perspective, l'une des œuvres les plus remarquables des dernières années demeure *L'ange de goudron* (2001) de Denis Chouinard, qui raconte le débat éthique et moral d'une famille d'immigrants d'origine arabe qui, au moment où ils sont sur le point d'obtenir leur citoyenneté canadienne, constatent que leur fils s'est impliqué dans un mouvement radical de défense des candidats à l'immigration déportés par les autorités. Le film se sert de l'hivernité comme d'un symbole identitaire qui rattache les personnages arabes au territoire et à Huguette, l'amie de Hafid. Des scènes remarquables lient le symbolisme arabe, sa musique et son rythme aux problématiques nordiques de la froideur, de la solitude et de la blancheur. La caméra arrive ainsi à reproduire une ondulation qui rappelle la sensua- lité de la danse arabe dans le parcours d'une route du Nord ou d'un trajet des personnages sur la glace d'un lac (illustration 5).



Illustration 5

Denis Chouinard, *L'ange de goudron*, 2001



Illustration 6

Denis Chouinard, *L'ange de goudron*, 2001

Le film se clôt sur une synthèse exceptionnelle de ces symbolismes, qui lie dans notre perspective à la fois les questionnements identitaires qui parcourent la culture québécoise et l'émergence d'une symbolique d'appartenance liée à la neige et à la nordicité, pouvant être partagée par tous, sans exclure les débats moraux que ces changements sous-tendent. Dans cette dernière scène, Hafid, poursuivi par les policiers, se retrouve avec les passeports de tous les immigrants visés par la déportation : en les lançant dans les airs, ils se trouvent déchiquetés dans le moteur de l'avion, ce qui empêche leur expulsion du Canada. Libératrice, une neige formée des débris des passeports étrangers le couvre un instant d'un bonheur nouveau, en symbiose avec le territoire (illustration 6). Quarante ans plus tard et dans un contexte pluriculturel, Hafid pourrait reprendre la phrase énoncée par Claude dans *Le chat dans le sac* : « Il m'arrive d'imaginer la présence de personnes ici qui ne soient pas incompatibles avec le contexte. »

Daniel Chartier
Université du Québec à Montréal

Références

Berrouët-Oriol, Robert (1986/1987) : L'effet d'exil. *Vice versa*, 17, décembre/ janvier, pp. 20-21.

Chartier, Daniel (2001) : Mouvements migratoires et frontières culturelles du Québec, in : Lintvelt, Jaap & François Paré (éds) : *Frontières flottantes. Lieu et espace dans les cultures francophones du Canada*. Éditions Rodopi, Amsterdam, coll. 'Faux titre', pp. 169-177.

Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec (2003). Éditions Nota bene, Québec. Garnier, Eddy (1999) : *Vivre au noir en pays blanc*. Vents d'Ouest, Hull (Québec), coll. 'Azimuts'.

Marsolais, Gilles (1974) : *L'aventure du cinéma direct*. P. Seghers, Paris, coll. 'Cinéma club', repris sous le titre *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Les 400 coups, Laval (Québec), coll. 'Cinéma cinéma', 1997.

Noguez, Dominique (2000) : Petit coup d'œil sur dix ans de cinéma québécois, in : Dvorak, Marta (éd.) : *Cinéma/Canada*. Presses universitaires de Rennes, Rennes (France), pp. 33-45.